

# ANALES DE HISTORIA ANTIGUA, MEDIEVAL Y MODERNA

Volumen 39 - 2006

ISSN 1514-9927

Instituto de Historia Antigua y Medieval  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

## TRANSFORMACIONES DEL IDEAL CLÁSICO: LA REPRESENTACIÓN DE VENUS EN ÁFRICA TARDORROMANA

Cora Dukelsky \*

Universidad de Buenos Aires

Las imágenes tienen su historia y el significado de cada una de ellas está siempre vinculado a su leyenda particular, a la civilización que la ha generado y a los cambios introducidos a lo largo del tiempo. Ciertas imágenes fueron particularmente exitosas a lo largo de la historia del arte occidental y la de Venus es una de ellas. No hace falta presentarla; sigue siendo, todavía hoy, sinónimo de amor y belleza.

El contenido ideológico original fue transformándose, si bien en el ámbito clásico conservó sus fundamentos esenciales. En Grecia nació como Afrodita, bella y seductora aunque también y, por sobre todo, la gran diosa generadora de vida, vinculada a las diosas madres del Mediterráneo. En el arte comienza a ser representada públicamente vestida, salvo algún hipotético ejemplo previo al siglo VIII a.C., momento en que se define claramente en la plástica helénica que el desnudo es una característica masculina.

La sociedad patriarcal griega indica los patrones de comportamiento a través de su iconografía. La desnudez de un hombre manifiesta los valores propios de lo masculino: virtud atlética, coraje, heroísmo, belleza física unida a bondades espirituales. El desnudo masculino expresa plásticamente la potencialidad del hombre ideal. En cambio las mujeres, diosas o heroínas, debían representarse vestidas. Motivos religiosos, morales y sociales impidieron la desnudez femenina como sinónimo de virtud hasta bien entrado el siglo IV a. C. En la literatura se confirman estas prohibiciones rituales, en muchos mitos se narran los terribles castigos que reciben los desventurados que se arriesgan a mirar el cuerpo de una diosa desnuda. Conocemos pocos ejemplos de mujeres desnudas en el arte griego hasta dicho punto de inflexión, y éstos son el reflejo de seres marginales, sobre todo prostitutas. Para subrayar el concepto de exclusión del paradigma, las representaciones del desnudo femenino pertenecen al ámbito privado, en general a la vajilla del banquete, no las encontraremos en el ágora o el santuario.

No fue hasta el siglo IV a.C. cuando los artistas griegos se deciden a representar el ideal de virtud femenina a través del desnudo. Múltiples indicios permiten inferir que la consideración social de las mujeres se incrementó en ese momento. En el ámbito artístico y, en particular en la cerámica pintada, se percibe una temática que apunta a una clientela femenina. Aumentan considerablemente las representaciones de joyas, vestidos lujosos, cosméticos, regalos amorosos. Afrodita se hace presente cada vez más como modelo a seguir entre las damas griegas, quienes se muestran en su gineceo rodeadas de encantadores Eros que se multiplican para satisfacer su coquetería. A fines de período clásico los dioses del Olimpo comienzan a perder algo de su dignidad, los artistas ya no reciben encargos para exhibir la severidad de Atenea o la nobleza de Zeus, sino la

picardía de Hermes o la belleza frívola de Afrodita. Fenómeno originado en parte por el cuestionamiento de los sofistas y las reflexiones de los grandes filósofos, condujo a una cierta irreverencia en el tratamiento de los dioses tradicionales. Praxíteles se atrevió a representar a Apolo como un efebo afeminado y a la monstruosa serpiente Pitón, temible adversario del dios, como una inofensiva lagartija<sup>1</sup>. Al famoso escultor se debe justamente el inicio de la tipología del desnudo femenino.

Bajo la influencia de Fidias, experto en el manejo de las texturas de las telas, los artistas de la segunda mitad del siglo V a.C. ya habían empezado a dejar traslucir los cuerpos de algunas diosas; entre ellas se destacó, en primer lugar, Afrodita, prototipo de belleza y sensualidad. Sin embargo la evolución fue lenta, en especial en el ámbito de la escultura que se exhibía ante numerosos espectadores y en lugares públicos. Según la leyenda – narrada por Plinio – en relación con la Afrodita de Cnido de Praxíteles, aún hacia el 350 a.C. prevalecía la noción de que el desnudo femenino era contrario a la ética.

“... Antes de todas las estatuas, no sólo las de Praxíteles sino del universo entero, está su Venus que hizo emprender a un gran número de curiosos el viaje a Cnido. Hizo dos de ellas y las vendió juntas: una estaba vestida y por esta razón fue elegida por los habitantes de Cos, quienes podían elegir primero, aún cuando la segunda no era más cara, ellos creyeron así probar su severidad y pudor. Los cnidios compraron la estatua desechada: la diferencia es inmensa por la reputación...”<sup>2</sup>

El sentimiento de modestia y la ancestral prohibición se evidencian en la elección de los ciudadanos de Cos. Sin embargo, el prestigio acompañó a la Afrodita de Cnido, que se convirtió en el ideal femenino durante siglos. Hoy se conocen cuarenta y nueve réplicas de tamaño natural<sup>3</sup>, considerando tan sólo el período de la Antigüedad.

La Cnidia no fue la única Afrodita famosa de Praxíteles, también ejecutó para los tespianos una estatua con las piernas envueltas en ropajes y el torso desnudo<sup>4</sup>. La gracia y sensualidad conseguidas con la Afrodita de Cnido se incrementan con el uso de los paños que manifiestan de modo insinuante los encantos de la diosa. La solución plástica resulta muy adecuada: en lugar de sostener el cuerpo con dos soportes alargados, cada vez más estrechos, los ropajes permiten una base más firme, que se enriquece con el juego refinado de pliegues y permite prescindir de todo tipo de accesorio -ánfora, pilar, delfín- para equilibrar. Se convirtió en el tipo iconográfico más popular, aún hoy día el ejemplo más famoso de esta serie, la Venus de Milo, continúa siendo símbolo de belleza y modelo de perfección.

Una vez resuelto el conflicto entre la desnudez y la virtud, la iconografía de Afrodita permanece, en general, dentro de las dos variantes praxitelianas - desnuda o cubriendo

---

\* Trabajo presentado como Comunicación en el panel : Problemas en torno a finales del mundo antiguo. Estado de la Cuestión y Polémicas, en las I Jornadas de Reflexión Histórica "Problemas de la Antigüedad Tardía y Altomedioevo", organizadas por el Instituto de Historia Antigua y Medieval "Prof. José Luis Romero", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Abril 2004

<sup>1</sup> El Apolo Sauróctono, citado por Plinio como una obra de bronce, posiblemente realizada entre el 360-350 a.C. y del cual conservamos copias en mármol y bronce, por ejemplo la copia del Museo Villa Albani de Roma.

<sup>2</sup> PLINIO. *Historia Natural*. XXXVI, 4.

<sup>3</sup> El original es del 350 a.C. Una de las copias antiguas más famosas se encuentra en el Museo Vaticano. Se copió profusamente en período helenístico y romano. Durante el Renacimiento, existía siempre alguna en las principales colecciones italianas. Lorenzo de Medici atesoraba la suya en su palacio florentino; allí la vio Botticelli e inspiró su célebre *Nacimiento de Venus*.

<sup>4</sup> El original no se conserva, una de las copias más conocidas es la Venus de Arles. Museo del Louvre 3029

sus piernas con paños – durante un largo período de más de seis siglos, hasta que el cristianismo logra que Occidente olvide la belleza de un cuerpo desnudo. En el período helenístico<sup>5</sup> la diosa fue una de las grandes predilectas. En Roma, como compañera del dios de la guerra, resultó aún más popular.

En las provincias del África romana la iconografía de Venus evidencia ciertas transformaciones que obedecen a las características económicas, sociales y culturales propias de la región.

“Precisamente los mosaicos pavimentales nos ofrecen el testimonio más conspicuo de un hecho de indudable importancia histórico-cultural ... el hecho de que, entre todas las provincias romanas, sólo las africanas ... creen una cultura artística en gran parte autónoma, con repertorios peculiares, que, junto a las habituales escenas mitológicas, afrontan preferentemente representaciones ligadas a la vida real de la región, la caza y la agricultura, con un fuerte estilo realista original.”<sup>6</sup>

Los talleres de mosaicos tardo-antiguos realizan su tarea basándose en modelos pictóricos que, con el formato de cartones, circulan por todo el Imperio. Los equipos de artesanos africanos desarrollan soluciones propias y originales si bien aún se mantuvieron ciertos patrones de la antigua tradición clásica<sup>7</sup>. A diferencia de lo que sucede en el resto de los territorios romanos, que cubren sus pisos con una pequeña composición independiente rodeada de un conjunto ornamental de motivos geométricos, el mosaico africano llena todo un pavimento con una sola escena. Los centros artísticos de la costa, en particular en su sector occidental (África Proconsular y Mauritania) resultaron los más creativos y, con frecuencia, los motivos están vinculados a la estructura económica y social de la región cuyos grandes dominios agrícolas y sus actividades se encuentran representados en los pavimentos<sup>8</sup>.

Las ciudades de la costa africana vivían del mar, de la pesca y del comercio, es lógico que sus preferencias se inclinaran por una temática vinculada al mar. Cuando los poderosos eligieron a Venus para adornar los pavimentos de sus villas no pidieron que estuviera acompañada por Marte, como sucede en buen número de pinturas pompeyanas sino sola, como gran señora de un prolífico paisaje marino. La iconografía de la diosa corresponde a las tipologías de Praxíteles; el mundo clásico se mantiene en este aspecto, sin embargo su entorno se modifica: la riqueza de la comarca convoca a la participación de otros protagonistas fundamentales para la economía del territorio: los peces.

Veamos un ejemplo. Se trata de un mosaico de comienzos del siglo III<sup>9</sup> en el cual Venus contonea su cuerpo desnudo a la manera de la Afrodita de Cnido. Coqueta, sostiene sus largos cabellos mojados mientras dos cupidos le traen su cofre de joyas y el espejo, usual en la iconografía de la diosa de la belleza. Hasta aquí las similitudes con el universo clásico, otras características se van transformando. El afán de naturalismo típico de los primeros siglos del arte romano ha desaparecido<sup>10</sup>, las formas se han esquematizado y la composición resulta compartimentada. Se distinguen cuatro sectores,

<sup>5</sup> Uno de los mayores vehículos de difusión de la forma helenística fueron las terracotas llamadas tanagras, cuyos centros de producción más importantes fueron Tanagra, Mirina, Alejandría y Tarento. Uno de los temas favoritos de las tanagras fue Afrodita y su séquito.

<sup>6</sup> BIANCHI BANDINELLI (2000: 125)

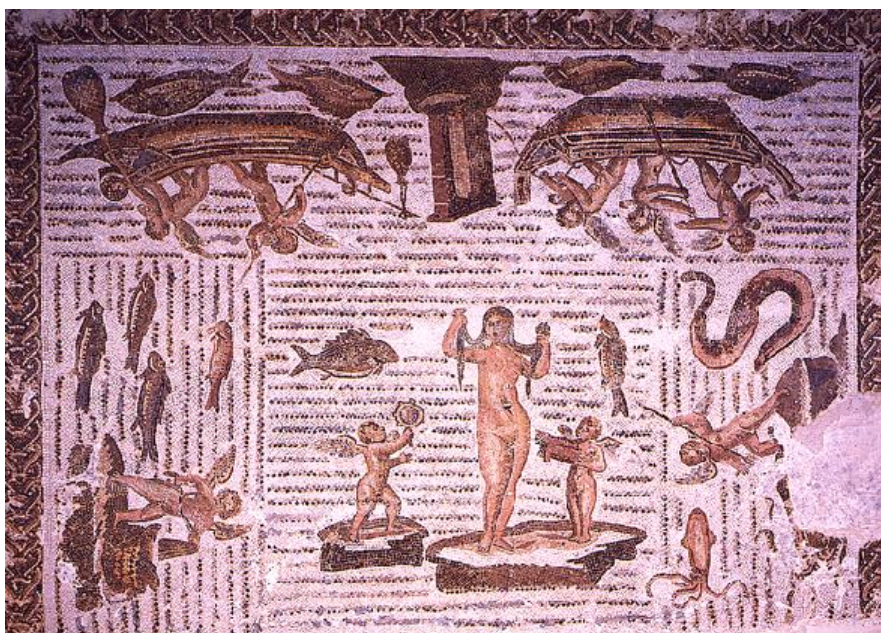
<sup>7</sup> Ver BIANCHI BANDINELLI (1971: 215-259)

<sup>8</sup> Entre otros ejemplos: Casa en Túnez. Siglo IV. Tabarka. Villa en el campo. Museo nacional del Bardo. Y Villa del Dominus Iulius. Cartago. Túnez. Museo nacional del Bardo. Trabajos del campo. Cherchell. Museo Arqueológico. Ver ilustraciones en BIANCHI BANDINELLI (1971: 224, 225 y 258).

<sup>9</sup> La toilette de Venus. Siglo III. Musée de Lamta. Ver ilustración

<sup>10</sup> Siempre y cuando consideremos la tradición clásica y no la vertiente del arte plebeyo

cada uno con su propia unidad: en el principal, Venus con dos cupidos y dos grandes peces; a un lado, un armorcillo pesca con una red; simétricamente, otro pesca con un arpón; y , por último, completamente invertida respecto del tema central, una escena con cinco amorcillos que maniobran sobre dos barcos a punto de entrar a un puerto sugerido por una arcada. El fondo subraya la disociación compositiva a través de una singular simplificación del mar cuyas olas se han convertido en líneas paralelas de zigzags, convención habitual en los mosaicos africanos de este período. Lejos han quedado los reflejos y transparencias de los tempranos paisajes romanos que permitieron compararlos con la pintura impresionista.



Los peces son magníficos, orgullo de un pueblo pesquero, sus variadas especies se exhiben como un verdadero catálogo figurativo; transmiten un mensaje que es al mismo tiempo real y simbólico. La representación de los peces en los mosaicos constituyen un reflejo de la floreciente actividad de los grandes puertos africanos. Los habitantes de la región manifiestan, además, su prestigio personal. El pescado era un manjar muy caro, mucho más que la carne; el énfasis dado a sus imágenes puede leerse, desde este punto de vista, como una manifestación de la riqueza del propietario de la casa. “En África, es el pescado lo que manifiesta por encima de todo el lujo de la mesa.”<sup>11</sup> Además de los pavimentos de triclinios y sus accesos, los peces adornan también el fondo de estanques en el patio del peristilo e incluso se conoce la existencia de piscinas con peces vivos. Por otra parte, debido a la extraordinaria abundancia de sus huevos, el pez es sinónimo de fecundidad. El significado de fertilidad de Venus se ratifica en los peces y aún en el agua, origen de la vida. Otros mosaicos africanos ilustran la pesca, con espléndidos ejemplares, que en ocasiones parecen brotar de cestas rebosantes<sup>12</sup>. El tamaño amplificado de los peces, su ubicación sobre superficies planas, el creciente esquematismo y su aislamiento contribuyen a la creación de un espacio simbólico. Como por arte de magia, el agua produce enormes peces que los amorcillos o los pescadores, según las representaciones, atrapan sin esfuerzo. Si bien el pez es un símbolo cristiano

<sup>11</sup> THÉBERT. (1990: 355)

<sup>12</sup> Ejemplos: Mosaico de pesca. Casa del Triunfo de Dionisos. Siglo III. Museo de Susa. Ver ilustración en BIANCHI BANDINELLI. (1971: 235). Cesta con peces. Susa. Siglo III. Ver ilustración



de los primeros tiempos<sup>13</sup> no parece probable que en este contexto pueda estar relacionado. Las comunidades cristianas florecían en África en los últimos siglos del Imperio, sin embargo las *domus* africanas ofrecen escasos testimonios de mosaicos con motivos cristianos<sup>14</sup>. Los acaudalados dueños de las villas quizás simpatizaran con el cristianismo pero, sin lugar a dudas, les interesaba mucho más exhibir su poder y opulencia a través de un simbolismo garantizado por siglos de tradición clásica.

La Venus marina fue un tema muy popular, se siguió representando durante el siglo IV. En Cartago<sup>15</sup>, un taller de mosaístas la representa coronándose a sí misma, ubicada en un trono suntuoso que refleja la progresiva pompa y ceremonial de la iconografía imperial. Pervivencias clásicas son la iconografía praxiteliana -los pliegues que envuelven las piernas de la diosa a la manera de la Venus de Milo-; el acompañamiento de los traviesos amorcillos de raigambre helenística y la franja decorativa formada por grecas complementadas con un juego óptico de perspectiva. En cambio, el fondo marino y el énfasis en los peces siguen ya la tradición africana. De igual modo se perciben cambios notables en el tratamiento del cuerpo, tanto de la diosa como de los cupidos. El desnudo no es más sinónimo de proporción y armonía, ha perdido el contenido original de bella forma como receptáculo de un noble espíritu con el cual había sido concebido en Grecia. Los tiempos están cambiando, la preocupación del cristianismo por la sexualidad y los peligros de la carne contribuyen en parte al alejamiento del ideal de belleza clásico, pero en mayor medida la transformación proviene de la propia historia romana. Según Yvon Thébert<sup>16</sup>, se conforma una “nueva imagen de la persona que emerge durante el Bajo Imperio. Jerarquización de las relaciones, divinización de los poderes, pudor personal, son aspectos diferentes de un mismo problema, una de cuyas modalidades más fáciles de advertir es la regresión de la racionalidad y del desnudo en beneficio del misterio bajo todas sus formas.”



<sup>13</sup> Símbolo muy temprano del bautismo cristiano, usado en este sentido por Tertuliano. Los creyentes eran llamados *pisciculi*, pequeños peces; la fuente bautismal, *piscina*, literalmente, fuente de peces. También se ha observado que las letras de la palabra griega pez *ichthys* formaban las iniciales de Cristo, *Iesous Christos Theou Uios Soter*: Jesucristo, Hijo de Dios Salvador. J HALL, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, Icon Editions, Nueva York, 1974. p. 123

<sup>14</sup> THÉBERT. (1990: 388)

<sup>15</sup> Venus coronándose. Cartago. Siglo IV. Museo del Bardo. Ver ilustración

<sup>16</sup> THÉBERT. (1990: 384)

En relación con este concepto la arquitectura africana, con sus termas y letrinas privadas, permite que el aristócrata mantenga las distancias del hieratismo cortesano ubicándose al margen de la multitud; preservando de esta manera el nuevo sentido del pudor<sup>17</sup>.

Pronto el desnudo clásico dejará de asociarse a un ideal de virtud y su representación provocará la idea contraria. Las imágenes de Venus como gran diosa de la fecundidad, soberana de un universo marino abundante y fértil forman parte de los últimos esplendores del paganismo que se irá paulatinamente debilitando frente la vigorosa expansión de la doctrina cristiana.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BIANCHI BANDINELLI R. (1971) *Roma, el fin del arte antiguo*. Madrid.
- BIANCHI BANDINELLI R. Y TORELLI. (2000) *El arte de la antigüedad clásica. Etruria. Roma*. Madrid.
- BROWN, P. (1997) *El primer milenio de la cristiandad occidental*. Barcelona.
- THEBERT, Y. (1990) "Vida privada y arquitectura doméstica en el África romana" pp. 305-401. en BROWN P; THEBERT Y. y VEYNE P. *Historia de la vida privada*. Buenos Aires.
- CLARK, K. (1981) *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Madrid.
- FANTHAM E.; FOLEY H. BOYMEL KAMPEN N.; POMEROY S. y SHAPIRO. H. (1994) *Women in the classical world. Image and text*. New York.
- POMEROY S. (1990) *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid.
- STIERLIN H. (1991) *El Imperio Romano*. Köln.

---

<sup>17</sup> THÉBERT. (1990: 371)